‘De stijl van Willem Frederik Hermans’

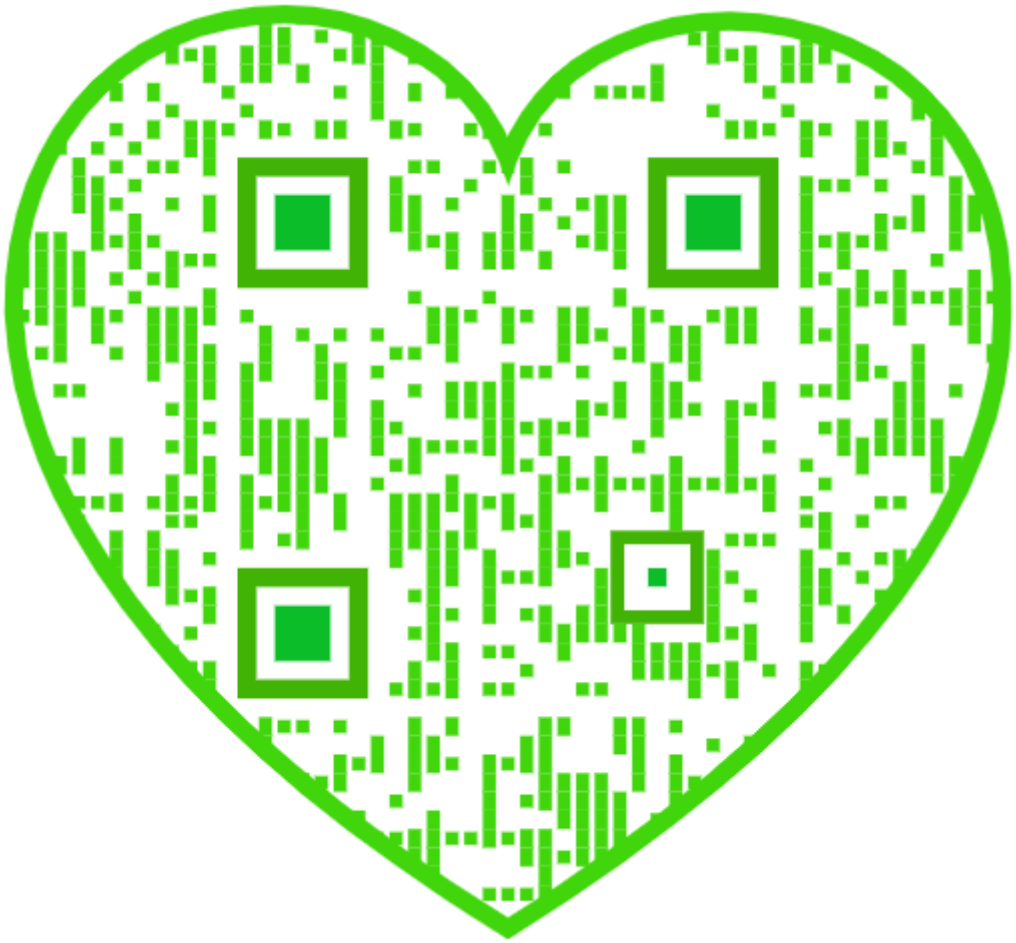
Frida Balk-Smit Duyzentkunst

bron
Frida Balk-Smit Duyzentkunst, ‘De stijl van Willem Frederik Hermans.’ In: Freddy de Vree et al. (red.), *W.F. Hermans*, speciaal nummer van *Bzzlletin* 13 (1985), nr. 126, p. 33-38.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/balk001stij01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. WFH



Frida Balk-Smit Duyzentkunst

De stijl van Willem Frederik Hermans

De intocht van de Canadezen in Amsterdam, mei 1945. Zonneschijn. Pure vreugde. Uitgemergeld maar ongedeerd was ik met mijn wereldvreemde ouders de oorlog doorgekomen, naïef, maar er diep van doordrongen dat de echte gruwelen ons slechts door toeval waren voorbijgegaan. Daar stond ik, op de Apollolaan. Alleen, maar opgenomen in de mensenzee en juichend bij iedere tank, jeep of truck vol verbluffend blakende soldaten omhangen met zingende ondervoede stadgenoten. Eindeloos stond ik daar, zwaaiend, gelukzalig. De Bevrijding!

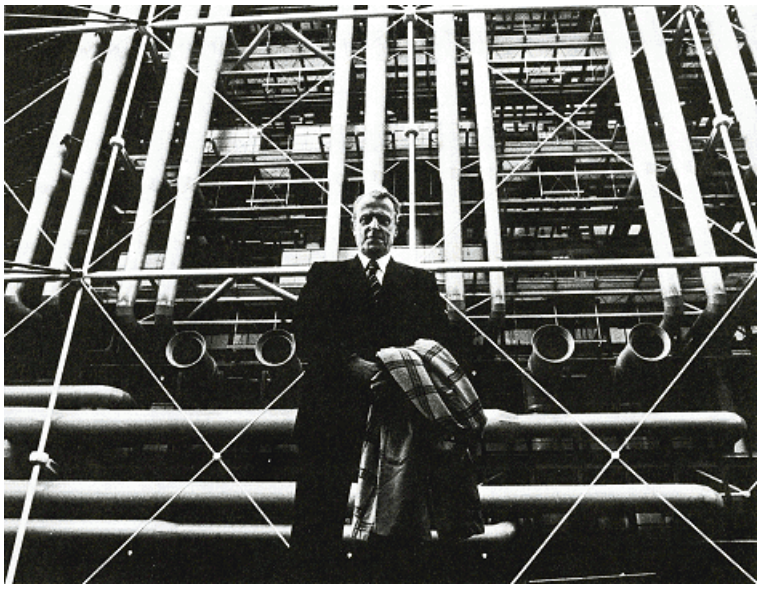
Deze kinderlijke volmaakte harmonie die, ook ontdaan van de roes, me niet helemaal had verlaten, werd vier jaar later vreemd verstoord door de stijl van Willem Frederik Hermans. Op de Apollolaan stond het weer vol mensen. Het leek of zij allemaal hun beste kleren hadden aangetrokken. Er waren heren met verrekijkers, kinderen met papieren vlaggetjes, heren met mooie, glimmende fototoestellen. Zo nu en dan slingerde een motorfiets die luid werd toegejuicht zich snel tussen hen door. Juist vandaag scheen de zon! Juist vandaag, als was zelfs de atmosfeer verheugd over de intocht van de bevrijders. Op de vrachtauto's zaten soldaten te wuiven, bedolven onder meisjes.[1] Maar deze keer moest ik kijken met de ogen van zekere Arthur, die daar ook was. Hij stond niet stil, zoals ik, hij liep, met een zo te zien alleen voor hem duidelijk doel.

> Arthur wandelde verder langs de villa's. Aan de andere kant zag hij niets dan ruggen van mensen. Zijn angst nam toe. Hij had het gevoel dat hij nu pas iets verbodens deed. Hij immers was van een voornemen vervuld dat door niemand anders werd gekoesterd. Iedereen deed niets dan schreeuwen, met vlaggen zwaaien, fotograferen, soldaten zoenen, om sigaretten vragen. Hij had zijn eigen sigaretten. Iedereen wilde meerijden, verder de stad in; hij was op zoek naar de misschien enige auto die de tegenovergestelde richting uitging.
> (*De tranen der acacia's*, p. 209)

Dit is de stijl: met koele precisie registrerend, zakelijk, gereserveerd. Geen lyrisch gestamel, maar een ordentelijke, epische verteltrant. Allemaal goed gecontroleerde grammaticale zinnen, soms op het plechtstatige af. Arthur loopt niet langs de huizen, *hij wandelt langs de villa's*. Hij wordt niet banger, *zijn angst neemt toe*, objectief meetbaar, lijkt het wel. Hij wil niet iets wat niemand anders wil, *hij is van een voornemen vervuld dat door niemand anders wordt gekoesterd*.

En dit is de man: op zoek naar de misschien enige auto die de tegenovergestelde richting uitgaat.

Le style c'est l'homme. Daarover mag geen misverstand bestaan, maar daarover bestaan vrijwel alleen misverstanden. Laat ik pogen er één uit de weg te ruimen, of tenminste een



W.F. Hermans. Foto P. van Acker.

beetje opzij te schuiven. Le style c'est l'homme.[2]

De stijl van Hermans is dus, voor wie dit spreekwoord gelooft, Hermans. Ik geloof het spreekwoord, sterker nog, het spreekwoord is waar (en bovendien van toepassing op alle kunst). Niet alleen bij wijze van afkorting zeggen we dat we Hermans kennen, of Dante, als we ze gelezen hebben. Wie schrijft, schrijft, of hij wil of niet, altijd ook een zelfportret, al zegt hij nog oneindig veel meer. Wie leest leert een mens kennen, nee niet zijn lengte, haarkleur of maatschappelijke status, hoewel dat niet uitgesloten is. Maar evenmin is uitgesloten dat we iets anders van hem te weten komen dan wanneer we hem lijfelijk zouden ontmoeten (trouwens, ook dan krijgen we slechts *een beeld*), of dat we in zijn werk meer van hem tegenkomen dan hij over zichzelf weet. We ontvangen een beeld, in de taal van de schrijver prijsgegeven.

Hoezeer dit alles ook voor de hand ligt, nergens is men zo wars van deze eenvoudige waarheid als in de literaire kritiek en de taal- en literatuurwetenschap. Hoewel daar de kinderachtige vraag van weleer, Vorm of Vent? nog maar zelden wordt gesteld, is men nog altijd doof voor het enige zinvolle antwoord: Le style c'est l'homme. Lezen is: niet kunnen ontkomen aan de werkelijkheid van de schrijver, zijn wereld binnengaan en kennis met hem maken. Alle taalmiddelen die in een unieke combinatie de man aan de lezer tonen vormen te zamen zijn stijl.

Het onweerstaanbare idee dat het eigen wereldbeeld door ieder ander wordt gedeeld kan geen mens helemaal opgeven zonder in totale duisternis te belanden. De ontdekking dat er meer dan één wereldbeeld bestaat is verontrustend, vooral als het vreemde nieuwe met het oude vertrouwde in strijd is. Mijn introductie tot Arthur verliep daardoor wat stroef. Mijn werkelijkheid van een blijde mensenmassa, reddende en hartelijke militairen en Recht dat Zegeviert was de werkelijkheid niet. Zij moest plaats maken voor een andere, vol meedogenloze onverschilligheid, platvloerse handtastelijkheden en onbeschaamd gebedel, een wereld waarin een zwaar gedeprimeerde jongen rondliep die niets liever wilde dan wegkomen uit ‘deze stinkende stad’.

Hoewel ik dat toen niet rechtstreeks zo kon formuleren: ik kreeg de indruk dat Arthur een afspiegeling van Willem Frederik Hermans moest zijn. Hetzelfde gold, zij het in veel minderè mate, voor Oskar, zijn bijna twintig jaar oudere vriend, de eerste met wie men in *De tranen der acacia's* kennismaakt. Deze was, in tegenstelling tot Arthur, actief in het verzet. Zij zijn de enige twee personages van wie het gedachtenleven wordt geopenbaard, vandaar waarschijnlijk mijn vermoeden van hun gelijkenis met de schrijver. Arthur is de onmiskenbare hoofdpersoon.

Eén van de subspecialismen van de literatuurwetenschap, *narratologie* geheten, voorziet ten behoeve van de beschrijving van dergelijke stijlmiddelen (het selectief openbaren van het gedachtenleven) in een uitgebreid jargon. *Vertellende instantie, alwetende verteller* (in allerlei gradaties), *focalisatie, vertelde tijd* en *vertellende tijd*, behoren tot de weinig fraaie vaktermen. Ik zal ze tot het uiterste vermijden.

Het stijl procédé dat tot een identificatie van Arthur en Hermans leidt, oftewel het beeld van *l'homme* tot stand brengt, wordt gekenmerkt door het feit dat de monologue intérieur van het personage en de feitenregistratie van de schrijver soms ongemerkt in elkaar overgaan. Tijdens Arthurs vergeefse pogingen, een plaats in een Canadese legerauto te bemachtigen, stuiten we enkele malen op zo'n geruisloze overgang. Arthur ontwaart in de massa een bekende:

> Toen zag hij plotseling Ottolien. Zij zat in een lage gepantserde wagen, onder elk van haar benen de knie van een soldaat. Zij lachte en probeerde iets te roepen. Haar brilleglazen waren kleine zonnetjes. De laatst keer dat Arthur haar had ontmoet, was in een droom geweest. Haar moeder zat met haar voeten in een bak vol aarde en Arthur's vingers hadden Ottolien's bril in een diadeem veranderd, omdat hij van Napoleon afstamde. - Nooit zou haar bril in zijn handen tot een diadeem worden, maar zij hield immers van hem, zij had hem verweten, dat hij niet genoeg hield van haar.
> (*De tranen der acacia's*, p. 208)

In het eerste deel van deze passage is de keus eenvoudig. Tot en met het droomverslag zijn de woorden rechtstreeks en uitsluitend afkomstig van de schrijver, zelfs als het gaat om iets door iemand dan Arthur ervaren. Ook de voorspelling over de bril die het nooit tot diadeem zat brengen is nog op te vatten als afkomstig van de auteur. Het slot echter, beginnend met *maar zij hield immers van hem* is een persoonlijke overweging van Arthur, een argument ('immers'), waaraan hij de hoop ontleent dat zij hem zal bijstaan in zijn poging ook in die wagen te komen. En in wat dan volgt vallen er objectieve mededelingen van de schrijver onverbiddelijk samen met slechts door Arthur zelf te uiten wensen.

> Hij probeerde zich naar de auto toe te wringen. Hij durfde haar naam niet te roepen, omdat alle mensen niets anders dan 'Hoera' en 'sigaret' riepen. Maar zij moest hem helpen, zij zou misschien iets voor hem kunnen doen. Misschien zou zij tegen de soldaten zeggen dat zij hem moesten laten meerijden. Was hij eenmaal in deze auto geklommen, dan zou hij kunnen informeren waar hij auto's kon vinden die de kant van België opgingen.
> (*De tranen der acacia's*, p. 208)

'Zij moest hem helpen' is, evenals de overige zinnen in deze alinea, een mengvorm van *indirecte* en *directe rede. Indirecte rede* geeft wel de inhoud weer van wat het personage zegt (of denkt), maar niet de vorm. Een complete formele *indirecte rede* zou hier luiden: 'Hij wenste (of: "hoopte", of: "ging er van uit") dat zij hem zou helpen.' De *directe rede* heeft tevens de letterlijke vorm van wat de persoon in kwestie zegt (of denkt) en zou luiden 'Zij moet me helpen'. In 'moeten' is een zo dringende wens vervat, dat Ottolien welhaast gedwongen zal zijn hem te vervullen. Maar die wens koestert Arthur, niet de schrijver. Met deze gedachte bezweert Arthur haar, hem te hulp te komen, en overtuigt hij zichzelf dat ze dat metterdaad zal doen. 'Zij moet me helpen.' zouden letterlijk zijn woorden zijn, of: 'Help me!' Maar 'moest' bezit niet alleen deze *lexicale betekenis*, het staat ook in de *verleden tijd*, wat ondubbelzinnig de tussenkomst van de schrijver verraadt, evenals de *derde persoon*, 'hem'.

Op nog veel meer plaatsen zijn de woorden van personage en auteur op deze wijze grammaticaal vervlochten. Ik geef nog een voorbeeld.

Na tenslotte Brussel toch bereikt en er met niets dan tegenslag vier maanden doorgebracht te hebben, maakt Arthur een moeizame reis naar Amsterdam terug. Onderweg overnachtend in een militair doorgangskamp droomt hij dat hij door de hoofdstad rijdt.

Alvorens op de genoemde grammaticale vervlechting in te gaan sta ik even stil bij een ander hier werkzaam zeer sterk stijlmiddel (dat, in iets minder gevarieerde vorm ook in *De avonden* van Reve is aan te treffen): De droom wordt niet als zodanig

aangekondigd, zodat de droomgebeurtenis zich als authentieke werkelijkheid aandient, temeer daar er aanvankelijk niets ongewoons gebeurt. Pas na verloop van tijd blijkt zonneklaar dat Arthur droomt.

> Na tien minuten lagen zij in bed, iemand riep: 'Fucking lights out!' en het licht in de zaal ging uit, maar het licht op de gang bleef branden de hele nacht. Arthur lag er met zijn gezicht naartoe.
>
> Boven op een hossende vrachtwagen reed hij door de Amstellaan. Misschien zou hij haar daar al ontmoeten. Misschien liep zij daar, met een doek om haar hoofd. Hij zou naar haar wuiven en roepen: 'Ga niet te ver weg, ik kom straks bij je.' Of misschien zou hij haar zien staan voor een raam, terwijl hij langs de wolkenkrabber reed. Of misschien zou hij haar tegenkomen nadat hij al door de vrachtwagen was afgezet en op straat liep. Hij zag haar lopen aan de overkant. Hij zou blijven staan en haar kalm verder laten lopen, totdat zij hem vanzelf in de gaten kreeg. Maar zij zou hem natuurlijk niet zien en hij zou zich omdraaien, oversteken, haar achternalopen en op de schouder tikken. Maar nog waarschijnlijker leek het hem dat zij niet thuis zou zijn. Voorgoed verdwenen was zij, niemand wist waar naartoe.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

De alinea vervolgt met een slechts impliciete aanwijzing over de verrichtingen van Arthur, welke - men vergeet het haast - zich uitsluitend in zijn eigen verbeelding afspelen. 'Niemand

wist waar naartoe' houdt zelf al de kans in dat Athur geïnformeerd heeft, al kan het óók een apodictische bewering zijn, maar dan altijd nog binnen het kader van Arthurs rusteloze afwegingen en veronderstellingen. 'Niemand wist waar naartoe.', een angstaanjagende mogelijkheid, maar met het aanzien van een voldongen feit (*mededelende hoofdzin*, immers). Onmiddellijk daarop volgt:

> De concierge niet, de zure mevrouw Lesger van zeven hoog niet, die hij nooit had gegroet, totdat hij op de laatste avond bij Oskar kennis met haar moest maken.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Pas daarna, in directe aansluiting, volgen Arthurs feitelijke handelingen, nog altijd alleen maar in zijn verbeelding verricht.

> Hij ging alle trappen op, tweehonderdtwintig treden, de liften zouden nog wel niet werken, klopte aan tweeëntwintig deuren, maar niemand wist waar Oskar en Andrea gebleven waren.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Binnen diezelfde alinea stelt Arthur zich vervolgens een heel andere entree in de hoofdstad voor, waarbij hij zijn gehate zuster Carola tegen het lijf loopt. (Nog steeds zit hij op die vrachtwagen en nog steeds is niet gezegd dat hij droomt. Dat komt vooral doordat er tussen de passage van het slapen gaan en die van de rit op de vrachtwagen een regel wit is, zodat er heel goed van een nieuwe episode in 'de' werkelijkheid sprake kan zijn.) De tekst gaat verder:

> Hij probeerde op allerlei manieren in slaap te raken. Door op zijn zijde te liggen, ineengekronkeld als een embryo. Door op zijn rug te liggen.
> (*De tranen der acacia's*, p. 333)

Deze pogingen zouden op de vrachtwagen kunnen plaats vinden, zij het met enige moeite, evenals het vervolg. Maar dan verandert er iets.

Op 'Door op zijn rug te liggen.' volgt, zonder onderbreking:

> Maar hij sloeg zijn ogen op en bemerkte dat hij aan zijn voeten werd opgetild en gekanteld. Naast zijn bed stond een oude kast van zijn grootmoeder en in de hoek van de kamer, waarvan hij zeker wist dat het een kamer in het huis van zijn grootmoeder was, hoewel dat nooit zo'n grote kamer had bevat, stond een clivia overdadig te bloeien. Hij werd verplaatst en om en om gerold als een ontklede wassen pop in een étalage die wordt ingericht. Op die manier mag ik niet in slaap vallen, dacht hij en met krachtsinspanning sloeg hij zijn ogen op. Het licht in de gang brandde, alsof dit een gesticht was voor bange kinderen en niet voor soldaten.
> Hij draaide zich om en fantaseerde over het gunstigste geval. Hij trof Andrea alleen thuis. ...
> (*De tranen der acacia's*, p. 333-334)

Volgt de inhoud van de fantasie, met direct aansluitend:

> Daarna lag hij weer in hetzelfde bed in het huis van zijn grootmoeder, in dezelfde kamer, die hij kende zonder er ooit te zijn geweest. Hij moest zijn arm uitstrekken naast zijn bed, om te bewijzen dat het kastje er in werkelijkheid niet stond en dat hij niet bij zijn grootmoeder was.
> Hij had geen slaap meer, toen hij werd gewekt. Zijn tanden klemde hij op elkaar of hij door een koude rivier moest waden. Hij trok zijn broek aan, stak een sigaret op en liep naar het waslokaal.
> (*De tranen der acacia's*, p. 334)

Ziehier de stijl. Door de keus van de zinsvormen, de werkwoordstijden, alles geplaatst in een geraffineerde ordening (de alinea-indeling onder andere) maken we mee dat *voor Arthur* en een poos ook *voor de lezer* waak-, halfslaap- en droombeleven onontwarbaar één zijn.

En nu, zoals aangekondigd, over de grammaticale vervlechting. Binnen deze droom vinden we grammaticale vormen die onmogelijk van het personage afkomstig kunnen zijn (de derde persoon, de verleden tijd) en die dus het perspectief van de schrijver vertegenwoordigen. Maar tevens bevatten de zinnen elementen die met nadruk het perspectief van het personage vastleggen, *zijn* verwachting, *zijn* aanname: 'misschien', 'natuurlijk' en dergelijke, zodat de schrijver, zonder zijn eigen perspectief uit het oog te verliezen, even de plaats van zijn personage inneemt. Ook staan er in de geciteerde passages stukken waarin beider perspectieven strikt uit elkaar zijn gehouden: 'nog waarschijnlijker leek het hem...' Hier distantieert deinderdaad alwetende - schrijver zich van Arthurs verwachtingen, hij vermeldt ze, meer niet, onthoudt zich van een oordeel over die waarschijnlijkheid, laat dat geheel aan hem over. En tenslotte wordt er door de auteur ook letterlijk geciteerd: 'Op die manier mag ik niet in slaap vallen, dacht hij...'

Werelden, werkelijkheden, perspectieven.

Lang niet altijd is het mogelijk, de hand te leggen op grammaticale en andere elementen van het stijlprocédé die zo duidelijk tot identificatie van schrijver en romanfiguur leiden.

Dat dat hier en elders in het werk van Hermans het geval is betekent natuurlijk niet dat we de persoon Willem Frederik Hermans kunnen aanspreken op uitingen van zijn personages. Wel verklaart het iets over het feit dat spontaan het idee postvat dat we in het personage de auteur leren kennen. De man.

De hier gesignaleerde diep ingrijpende stijlfiguur doet zich in het werk van Hermans herhaaldelijk voor. Telkens weer blijkt de grens tussen de woorden, afkomstig van de romanfiguur, en die van de auteur te vervagen, gevolg van genoemde grammaticale wendingen waarin *directe* en *indirecte rede* met elkaar verstrengeld raken. De volgende voorbeelden spreken, neem ik aan, na mijn uiteenzetting voor zichzelf.

> Niemand zou ooit nog een woord tegen hem kunnen zeggen, zonder in zijn hart te denken: ik richt het woord tot een Nobelprijsdrager. *Die man is anders dan ik*. Het zou hem even eenzaam maken als een moordenaar van wie iedereen weet dat hij twintig jaar in de gevangenis heeft gezeten en waarom. *Die man heeft iets gedaan wat bijna niemand ooit gedaan heeft*.

> Was ik maar bevriend met een andere Nobelprijswinnaar. Of had ik tenminste maar eens een biografie gelezen van zo iemand: van Debije, of van Van 't Hoff. Of nee. Het is maar beter dat ik die biografieën niet gelezen heb. Wat zou erin kunnen staan? In geen geval de dingen die ze gedacht hebben als ze in hun eentje naar buiten zaten te staren op een vrije zaterdagmiddag. Die dingen zullen ze evenmin ooit aan iemand anders hebben verteld als ik.
> En wat er ook niet in zou staan: wat de vrouwen van die geleerden zeiden, toen ze hoorden dat hun mannen de Nobelprijs hadden gekregen.
> Hij schaamde zich. Hij had de hele ochtend al een hekel aan zichzelf, sinds hij Gré zo schamper had laten voelen wat een sukkel ze was, omdat ze maar nauwelijks bleek te beseffen wat het betekende als een geleerde de Nobelprijs kreeg. Zou hij niet meer eerbied hebben voor de grootheid van zijn eigen geest, als hij dankbaar zou wezen dat er tenminste in zijn omgeving *een* bleek te zijn, in wier ogen hij dezelfde blijven zou?
> (*Onder professoren*, p. 31)

Het is duidelijk: naar de uiterlijke vorm (*derde persoon*) wordt de slotvraag gesteld door de auteur. Naar de inhoud is hij afkomstig van Dingelam, de verdrietige Nobelprijswinnaar.

Het tweede hoofdstuk van *Geyerstein's dynamiek*, het verhaal van Carolien, een journaliste, die na een huwelijk van vier maanden haar man verloor door een ongeluk met een luchtballon, begint als volgt.

> THE SHOW MUST GO ON!
> O, om je rot te schamen. Maar jawel, dat was haar antwoord geweest, toen Bosheurne, na haar door de telefoon duidelijk gemaakt te hebben hoezeer hij kapot was van het ongeluk en hoe uitstekend hij kon begrijpen wat ze voelde, uitgeroepen had: Ach! Laat die opdracht die opdracht!
> (*Geyerstein's dynamiek*, p. 11)

Het personage spreekt niet namens de auteur. De auteur spreekt namens het personage. Daardoor ook spreekt hij altijd de waarheid. Maar de waarheid, daar wil men zelden van horen, zeker niet waar het literatuur betreft. Poëten behelpen zich met de smoes 'Dichters liegen de waarheid.' Literatuur-kundigen houden de boot af door deftig van *fictioneel* te spreken. Literatuur? Verzinsel, leugen! Maar zo werkt het niet. Hoe anders is de Roomse Index te verklaren? Of het proces, tegen Hermans aangespannen over een passage in *Ik heb altijd gelijk*?

> Hij beefde zo sterk in zijn kaken, of zijn wangen bezig waren te bevriezen. Maar hij bewoog zijn kin op en neer en de woorden sprongen over zijn tanden en werden door iedereen verstaan die zich in de gestadig groeiende menigte om hem heen bevond.
> 'De katholieken! Dat is het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk! Maar die naaien er op los! Die planten zich voort! Als konijnen, ratten, vlooien, luizen. Die emigreren niet! Die blijven wel zitten in Brabant en Limburg met puisten op hun wangen en rotte kiezen van het ouwels vreten!'
> (*Ik heb altijd gelijk*, p. 31)

Hier spreekt Lodewijk, de hoofdpersoon. Tussen aanhalingstekens zelfs. Toch daagde men Hermans voor de rechter. De aanklacht was: belediging van een volksgroep. Hermans won het proces door zich te beroepen op het *fictie*-argument: 'Ik kan niet aangesproken worden op de uitlatingen *van mijn romanpersonage*.' Maar de aanklagers baseerden zich op een *waarheids*-principe. Wat Lodewijk zegt is inderdaad beledigend: Belazerd, besodemieterd, naaien, vreten. Allemaal lelijke woorden. Maar het is ook waar. Blijkbaar kan men de waarheid schelden. De scheldpartij is gemakkelijk samen te vatten in een - toen (1951) - onomstotelijk ware keurige volzin. *De Nederlandse Katholieken verwekken relatief zeer veel kinderen, hetgeen de overbevolking in de hand werkt, alsmede op de duur een rooms overwicht in de politiek*. Een onweerlegbaar feit, gepresenteerd in onvergetelijke scheldwoorden.

Dàt, het onweerlegbare, bracht de gezaghebbende gemoederen in beweging. Hadden de aanlagers gewonnen, dan was voor hen de weg vrij geweest die voor iedereen zichtbare waarheid toe te dekken, af te doen als smaad. Hermans deed er dus goed aan, hun die kans te ontnemen en zich te distantiëren van de woorden van zijn romanpersonage, al speelde hij daarmee de moderne literatuurwetenschappelijke fictie-gelovigen in de kaart. Het is zijn grote verdienste dat hij het proces won, maar groter verdienste is dat hij het uitlokte. Want al ging het hier om een simpele, materieel toetsbare waarheid, een even werkzame, maar goddank nooit zó te toetsen waarheid over *de man* komt hier eveneens aan het licht. Namelijk dat hij het met het blote oog door iedere Nederlander te constateren feit doorzag en het van belang vond, het onder woorden te brengen.

Voor wat ons in de romanfiguren wordt geopenbaard over de auteur zijn de materiële biografische gegevens van geen enkel belang en daarover zegt de roman ook zeer weinig (zij het niet helemaal niets). Alfred bij voorbeeld, de hoofdpersoon in *Nooit meer slapen*, (een *ik*-roman) die een zuster heeft en diens moeder, weduwe, de kost verdient met het schrijven van erudiete artikelen, verschaft ons heel wat waarheid over de schrijver, maar dat betekent niet dat Willem Frederik Hermans een zuster heeft of dat zijn moeder in de krant schreef. In deze roman is uiteraard het voornaamste taalmiddel waardoor vereenzelviging van auteur en personage wordt gesuggereerd het gebruik van 'ik', *de eerste persoon*. Maar dit zo op het oog eenvoudige grammaticale gebeuren bevat veel raadsels. Alle taalkundige inspanning om een sluitende betekenisbeschrijving van dat voornaamwoord te geven liepen op niets uit. (Misschien ligt de fout in het streven naar een *sluitende* beschrijving.) Eén betekenisaspect echter is doorslaggevend voor het inzicht in de aard van de *ik*-roman.

Door *ik* wordt het bestaan van degeen die de woorden uitspreekt expliciet aangegeven. Een tekst zonder *ik* vormt voor 's-sprekers bestaan een bewijs uit het ongerijmde. Een *ik*-roman derhalve bevat zowel het formele bewijs als het bewijs uit het ongerijmde *dat er iemand spreekt*. Existentie, ijzersterk bewezen. (Daar legt Dèscartes het vrees ik tegen af.)

De taalkundige problemen en oplossingen rond het persoonlijk voornaamwoord ‘ik’ en de hiervóór uiteengezette grammaticaal bepaalde perspectiefoverdracht van personage naar auteur lichten slechts een tipje op van de sluier die de stijl die de man is, bedekt. Het is absoluut niet zo dat uitsluitend die stijlmiddelen het onontkoombaar maken in romanpersonages de auteur te zien afgebeeld. Daar komt bij dat er nog talloze andere stijlaspecten zijn die ons de man doen kennen, terwijl ze met geen enkel personage iets uitstaande hebben. *De stijl van Willem Frederik Hermans*, de titel van dit opstel, wekt denk ik teveel verwachtingen.[3] Het wijst naar een onafzienbaar gebied, waarvan ik een klein stukje in kaart breng. Maar wel een mooi stukje. Ik kan waarschijnlijk niet genoeg herhalen dat ‘de man’ niet de individuele persoon is, niet Willem Frederik Hermans, maar *de Hermans* die wij in zijn stijl leren kennen. Dus herhaal ik het maar weer.

Er is nog een andere *ik*-roman: *Herinneringen van een engelbewaarder*, waarin de ‘ik’ de engelbewaarder is, een personage, zeer nauw verwant aan de Alwetende, een immaterieel hoger wezen, gezegend met een bovennatuurlijk overzicht over de lotgevallen en gemoedsbewegingen van zijn beschermeling. Eveneens *ik*-vertellingen zijn de vier verhalen, gebundeld in *Een wonderkind of een total loss*. Het eerste daarvan ‘De elektriseermachine van Wimshurst’ doet zo ongemeen autobiografisch aan dat het mijn stelling, dat kennis van de persoonlijke en materiële feiten niet noodzakelijk is om uit de stijl de man te voorschijn te lezen, zwaar op de proef stelt. Dat geldt in het veelvoudige voor *Fotobiografie*, een aaneenschakeling van louter materiële biografische informatie, waarin niettemin de stijl van Willem Frederik Hermans als een man op ons afkomt. Dat wonder laat ik nu maar rusten.

De linguistischer stijlkenmerken echter, zoals de perspectief-overname, door de subtiele vermenging van *directe* en *indirecte rede* teweeggebracht, zijn weldegelijk nauwkeurig na te gaan. Daarin is een zekere ontwikkeling te bespeuren in de loop van Hermans' schrijverschap. In *Conserve*, de eerste roman, en in *Moedwil en misverstand*, de eerste verhalenbundel, treft men het procédé al aan. In *Ik heb altijd gelijk*, jonger dan *De tranen der acacia's*, is de dominantie van het personage als ‘hij dacht’ wisselen *ik*-zinnen en *hij*-zinnen elkaar af. In het volgende fragment is Lodewijk verdiept in herinneringen aan zijn gestorven zuster.

> Hij zag haar achter het harmonium zitten in een blauw truitje en een bruine rok. Hij zag haar op straat naar zich toekomen. Vader vraagt waar je blijft. Ga onmiddellijk mee naar boven. Als je het niet doet zal ik vertellen wat er vanochtend op school is gebeurd. Dat weet ik lekker. Als ik dat vertel, krijg je ook nog van vader. Maak dus maar voort.
> Hoe lang is zij nu dood? Bijna elf jaar. Zij was toen zij stierf tweeëntwintig, ik ben nu bijna dertig. Ik ben acht jaar ouder dan zij ooit is geworden. Maar zodra hij haar in zijn herinnering voor zich zag, werd hij als bij toverslag weer de jongste. Wat was dit? Bleef hij dan altijd de verliezer? (*Ik heb altijd gelijk*, p. 62)

In de eerste alinea spreekt de auteur *over* Lodewijk (hij). Hij beschrijft wat Lodewijk zich herinnert. Ook vermeldt hij de woorden van het zusje, althans de inhoud ervan (geen aanhalingstekens), althans de inhoud en de strekking zoals Lodewijk die heeft onthouden. In de tweede alinea begint Lodewijk zelf te spreken (ik, *eerste persoon*). Maar onverhoeds grijpt de auteur in, de objectieve verslaggever neemt het woord (*derde persoon*, hij, zijn, zich). De *derde persoon* handhaaft hij in de vraag die Lodewijk zich stelt. De schrijver wordt hier zijn personage; spreekt voor hem. Perspectiefovername dus.

Trouwens, het is niet alleen een kwestie van veranderend perspectief, ook van hoogteverschil. Hoogteverschil impliceert verschil in perspectief, maar het omgekeerde geldt niet. De auteur kan, vanaf zijn plateau, het gebied van zijn personage overzien, heeft weet van diens bestaan, gezichtspunt en uitzicht, maar het personage is daarentegen geheel onwetend van bestaan, standpunt en perspectief van de schrijver. Het personage staat onder de supervisie van de auteur. Een wetenschapstheoreticus zou zeggen de auteur neemt een *meta*-standpunt in, van waaruit hij objectieve waarnemingen doet. Het fascinerende van Hermans' perspectiefprocédé is dat de schrijver nu en dan de wereld van zijn subjecten binnenstapt, daar niet méér kan zien dan zij en toch kijkt met de ogen van iemand die beter weet: de objectieve buitenstaander. Hij geeft de lezer daarmee het gevoel dat de personages weliswaar in een authentieke werkelijkheid staan, maar daarin niettemin onderworpen zijn aan iets hogers: DE OBJECTIEVE WERKELIJKHEID.

Het absolute hoogtepunt van deze werkelijkheidshiërarchie

vinden we in *De donkere kamer van Damocles*. Een volmaakt objectieve beschrijving van de lotgevallen van Henri Osewoudt. Zo zakelijk is het relaas, dat Henri, behoudens enkele voor zijn verzetsdaden noodzakelijke schuilnamen, onmiddellijk naar door de schrijver te zijn geïntroduceerd, het gehele boek door alleen maar Osewoudt wordt genoemd, door de auteur dan; soms noemen een paar familieleden hem nog wel bij de voornaam. Maar verder is hij, ook als twaalfjarige jongen, steeds Osewoudt. Strikt neutraal. Osewoudt. Hij en hij alleen is de hoofdpersoon. Niets gebeurt er in deze roman buiten zijn aanwezigheid, niets waar hij geen getuige van is. Daarin vormt het boek geen uitzondering. Hetzelfde geldt voor Lodewijk in *Ik heb altijd gelijk*. Ook in *De donkere kamer van Damocles* valt meermalen het standpunt van de hoofdpersoon samen met dat van de auteur. Als Osewoudt een meisje op zijn dak krijgt dat hoogstwaarschijnlijk - en het is oorlog - regelrecht uit Engeland komt, en hij, zeer bezorgd voor ontdekking, met haar in de tram is gestapt, gaat het als volgt.

> Hij bekeek haar van boven naar beneden, speurde daarna in de tramwagen die bijna niet verlicht was, er brandden alleen een paar gloeilampen, grotendeels zwartgeverfd. Had zij niets aan waardoor zij zou kunnen opvallen? Was een witte mantel zoals zij droeg, niet vreemd en die tas die met een riem aan haar schouder hing?
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 61)

Deze drie vragen stelt Osewoudt, ongerust als hij is, maar in hun grammaticale vorm (*verleden tijd*) verraadt zich de inmenging van Hermans.

In een later fragment komt Osewoudt, doodsbang betrapt te worden door een man van de Gestapo, door onvoorzien oponthoud te laat maar veilig op een afgesproken plaats in het station te Den Haag. Maar Moorlag, de man van de afspraak, staat er gelukkig nog,

> scherp uitkijkend. Hij kreeg hem al in de gaten en Osewoust knikte tegen Moorlag. Maar niet zodra had Moorlag dit gezien, of hij draaide zich om en wandelde weg, de richting uit van het Rijswijkseplein. Toen Osewoudt door de controle heen was, keek Moorlag om, zag hem, maar bleef doorlopen.
> Nu niet gaan hollen. Waarom doet hij zo gek? Osewoudt maakte lange stappen. Het was duidelijk dat Moorlag hem niet ontvluchtte, integendeel, hij liet zich zonder moeite inhalen, maar zelfs toen hij Osewoudt's stappen achter zich horen moest, bleef hij niet staan.
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 73)

Nu niet gaan hollen valt midden in de zakelijke rapportage, evenals de vraag Waarom doet hij zo gek?, beide zinnen komen uit dien hoofde van buiten af. Maar Nu niet gaan hollen behelst een waarschuwing, door Osewoudt aan zichzelf gericht, en Waarom doet hij zo gek? vraagt *hij* zich af. De rapporteur spreekt namens hem, of liever spreekt met hem mee. Osewoudt en Hermans spreken als uit één mond.

Met betrekking tot de aard der feitelijke gebeurtenissen hebben *De tranen der acacia's, Ik heb altijd gelijk* en *De donkere kamer van Damocles* met elkaar en met bijna al

Hermans' andere romans en novellen nog een belangrijk aspect gemeen: er vindt nooit iets bovennatuurlijks plaats. Er zijn uitzonderingen. In *De God Denkbaar* is haast alles bovennatuurlijk. Ook in *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* komt men menig wonder tegen, terwijl het tevens dicht aanleunt tegen science fiction, functionerend als onheilsprofetie. In *Herinneringen van een engelbewaarder* is uitsluitend het engelen-gegeven onaards. Al het andere is, materieel gezien, normaal. Voor het overige voldoen vrijwel alle roman- en verhalenge-beurtenissen stuk voor stuk aan de natuurwetten van de stoffelijke wereld, onze planeet en alles daaromheen. Niet alleen dat. Materiële beschrijvingen, geografische details, alles klopt, met ongeëvenaarde precisie. De objectieve werkelijkheid ten voeten uit. Rampen volgen elkaar op, martelingen, bloedvergieten en ander leed, maar als er iets deel uitmaakt van de objectieve werkelijkheid dan dat wel. En als iets de stijl van Willem Frederik Hermans bepaalt, dan is het de daarin uitgedrukte grondige kennis van zaken, de kalme geroutineerde aanduiding van ieder materiëel gegeven, technisch verantwoord, nauwkeurig tot op de millimeter. Dat geldt zelfs voor de *bovennatuurlijke* geschiedenissen. Uitzonderlijk treffend in dit kader is het huisnummer van het gefingeerde adres dat Osewoudt in zijn zoveelste benarde positie opgeeft als hij een bestelling doet in een fruitwinkel.

> - Oudezijdsvoorburgwal 274, zei Osewoudt. De vrouw zette haar potlood rechtop, met de punt naar boven.
> - Maar meneer! Dat is het adres van het girokantoor! Ik weet het zeker! Wij hebben hier een agentschap!
> - Wat zei ik dan? Ik bedoel achterburgwal, achterburgwal.
> (*De donkere kamer van Damocles*, p. 133)

Oudezijdsvoorburgwal 274 was in 1958 inderdaad het adres van de Amsterdamse Gemeentegiro.

Hermans hanteert - in Taalhandelingstheoretisch jargon vertaald - een in de literatuur zelden aangetroffen *register*, dat van de Degelijke Vakbekwaamheid, de Deskundigheid. Het staat wijd open. Ik doe een greep uit de zeer talrijke voorbeelden, in chronologische volgorde.

> Onitah stapte in het warme water en ging liggen. De sneden in haar polsen voelde zij nauwelijks. Zij keek aandachtig naar haar bloed, dat ritmisch uitgestoten werd, wolkjes rode rook, als van een puffend bootje.
> ...
> Onitah's haar zat als zwart wier tegen de rand van het bad geplakt. Op het water lagen rode korsten, schotsen van geronnen bloed, bruin als roest. Met het gillettemesje moest zij nog hebben gespeeld, als een kind met een gummi-eend, het dreef tenminste op de oppervlaktespanning van het water.
> (*Conserve* (eerste druk 1947) hier geciteerd uit *Drie melodrama's*, p. 171, 173)

In *De donkere kamer van Damocles* klimt Osewoudt, ten behoeve van het ongestoord kunnen liquideren van de verrader Lagendaal, in een telefoonpaal om de draden door te knippen.

> Eindelijk kon hij zich vastgrijpen aan de ijzeren dwarsarm waarop de witte porceleinen isolatoren bevestigd waren. Met zijn andere hand nam hij de

nijptang uit zijn zak. Schuin beneden hem liep het meisje en zwaaide met de tas. Nog nooit had hij telefoonisolatoren van zo dichtbij gezien, hij had nooit geweten dat zij zo groot waren. Wel zo groot als een melkbeker. Hij knipte de draden door en zag ze vallen en tot enorme hoepels opkrullen, dwars over de weg.
(*De donkere kamer van Damocles*, p. 156)

Tegen het einde van zijn geschiedenis is Osewoudt opgenomen in een ziekenhuis. Zuster Kruisheer, de nieuwe hoofdverpleegster

trok hem de thermometer uit de mond
...
Op haar linkerhand droeg zij een blad met flesjes en glazen. Zij stak de thermometer in een bekerglas met sublimaatoplossing, waar nog meer thermometers in stonden.
(*De donkere kamer van Damocles*, p. 381)

De politievrouw daarentegen was van top tot teen gehuld in perlon, enkalon, nylon, orlon. En toch konden al deze polyamiden niet verhinderen dat er een vermoeden van geheime dubbelgecodeerde boodschappen om haar hangen bleef...
(*De God Denkbaar Denkbaar De God*, p. 103)

Zelfs kwam de schrijfmachinemonteur op het idee hem een verhuiswagen vol schrijfmachines te sturen. Daarbij waren apparaten uit alle windstreken en van velerlei makelij. Daarbij was de Skrivekugl die eruitziet als een stekelvarken, waarvan elke pen op een letter stoelt. Friedrich Nietzsche kon er ook niet mee schrijven.
Daarbij was de Remington I, waarmee Mark Twain de eerste roman schreef, welke ooit getypt aan een drukker is overhandigd. Korte tijd later was het Graaf Leo Tolstoj die Mark Twain hierin navolgde.
...
De schrijfmachinemonteur kwam met ware museumstukken: Crandals, Munsons en Hammonds. ... Hij kwam met schrijfmachines die slechts een enkele toets bezaten en er waren er die - andere uiterste - meer dan tweemaal het gebruikelijke aantal op hun toetsenbord presenteerden.

(*Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, p. 150)

> Bij Pamukkale hebben vulkanische bronnen tegen de berghelling zwavelgele travertijnterrassen gebouwd, die eruitzien als onder water staande smalle sawa's, trapsgewijze boven elkaar. Helemaal beneden stroomt het hete water dampend over de weg.
> (*Homme's hoest*, p. 52)

Het Deskundigheid-register en de veelvuldige versmelting van personage- en schrijversperspectief vormen tezamen een onvervreemdbaar eigendom van de stijl van Willem Frederik Hermans. Zij brengen de natuurlijke hiërarchie tot stand waarin de objectieve werkelijkheid aan de top staat zonder de subjectieve aan te tasten. De meest uitgesproken representant van deze stijlelementen is, zoals gezegd, *De donkere kamer van Damocles*. In de geschiedenis van Osewoudt wordt het perspectief-principe zo ver doorgevoerd dat het een aanslag doet op het geldende wereldbeeld. Dat is meer dan de meeste lezers kunnen verdragen. Veel recensenten zijn eronder bezweken.

Osewoudt, blond, kwetsbaar, baardeloos en met de hoge stem van een castraat, ontvangt zijn verzetsopdrachten van Dorbeck, zijn evenbeeld en tegenpool: dezelfde gestalte, maar zwartharig, onaandoenlijk, doortastend, en viriel. Zij communiceren voornamelijk in door Dorbeck onmiddellijk na zijn boodschap afgebroken telefoongesprekken, via ontraceerbare nummers, waarvan Osewoudt er zelfs één, dat hij net met succes heeft gedraaid, meteen is ontschoten, juist als hij dringend nog iets te vragen heeft. Na elk van hun schaarse ontmoetingen verliest hij Dorbeck op slag uit het oog. Zijn bevelen voert hij stipt uit. Hij schiet een verrader neer, breekt diens vrouw de nek, wurgt een aantrekkelijke jeugdstormleidster, is, kortom, een goede vaderlander. Een verzetsheld. Dorbeck verheerlijkt hij. Na talloze verwikkelingen, de ene nog beklemmender dan de andere, waaronder meermalen inrekening door de Duitsers, valt hij ten slotte in handen van een gezelschap met macht beklede landgenoten, dat hem voor een voor de vijand werkende spion houdt, en hem gevangen zet. Dorbeck, die hem moet redden, de kroongetuige die ALLES op zal helderen, is echter onvindbaar, al laat het bevoegd gezag niets onbeproefd om hem op te sporen. Verdwenen is hij, als van de aardbodem weggevaagd. Trouwens, niemand kende hem ook. En Osewoudt verliest. Niemand gelooft hem. Hij wordt, uit de ziekenbarak naar buiten wankelend om Dorbeck te zoeken, door de Hollandse bewakers met meer dan tien kogels kapot geschoten. Dit is de objectieve waarheid en niets dan de waarheid omtrent Osewoudts geschiedenis.

Een onwaarschijnlijke, gruwelijke en hoogst toevallige samenloop van omstandigheden. Maar niet onwaarschijnlijker, gruwelijker en toevalliger dan wat de werkelijkheid vermag, de echte, zal ik maar zeggen. Zozeer is hier de objectieve blik van de schrijver gebonden aan het ondragelijke perspectief van zijn personage, dat de lezer er beducht de ogen voor sluit. Die weerloze verzetsheld is gewoon gek, Dorbeck heeft nooit bestaan, is een waanvoorstelling, ontsproten aan Osewoudts doodzieke brein. Zo sprekend lijkt de bedreigende werkelijkheid waarin Osewoudt zich bevindt op die van ons aardse leven, dat zij ons zelf een - helaas bedriegelijke - ontsnappingsmogelijkheid aan hand doet, in de persoon van de welwillende psychiater die Osewoudt ervan tracht te overtuigen dat Dorbeck nooit bestaan heeft,

een hallucinatie is, een fictie. Door zich ontoerekenbaar te laten verklaren zou Osewoudt de doodstraf, die hem ongetwijfeld te wachten staat, kunnen ontgaan.

Het is onthullend, te zien hoe de literaire critici deze door de auteur zelf aangereikte oplossing hebben aangegrepen: Osewoudt is gek, (hij was trouwens erfelijk belast) Dorbeck bestond alleen in zijn verbeelding. Of, iets zwakkere, maar gelijkwaardige reactie: 'Hermans is er een meester in, de lezer aan zich zelf te laten twijfelen. De toch zo reële beschrijving van Osewoudts verzetsloopbaan maakt opeens een onwezenlijke indruk. De werkelijkheid van '40-'45 krijgt steeds meer het stempel van krankzinnigheid.'[4] Toe maar! Nog even en de oorlog van '40-'45 heeft nooit plaats gevonden.

De vraag dringt zich op of de twijfel ook zou zijn opgetreden zonder de diagnose van die vindingrijke psychiater. Het vreemde is dat juist het raadsel van de onvindbaarheid van Dorbeck de critici aan de waarheid doet twijfelen, en bij voorbeeld niet het niet minder ongerijmde gegeven dat Osewoudt, baardloos en in het bezit van een hoge vrouwestem, vader wordt. Waarom is dat geen waan?

Niets is kennelijk zo ongeloofwaardig als de waarheid. Wie haar uitspreekt moet onschadelijk gemaakt worden. Krankzinnig verklaard. Uit de weg geruimd. De taak van de bewakers is door de literatuurcritici verdienstelijk overgenomen. Hier wreekt zich de diepgewortelde misvatting over taal en werkelijkheid. Tevens ontvouwen zich de taalverschijnselen die Hermans deze misvatting doen ontmaskeren. Aan de hand van de meest elementaire taalmiddelen, die in geen enkele stijl ontbreken, valt aan te tonen dat Dorbeck bestaat, *even reëel als Osewoudt en alle andere personages*. Hermans' stijl draagt aan die ontmaskering bij door het erin doorklinkende respect voor taal, waarheid en werkelijkheid, het tegengestelde van de fictie dat literatuur fictie is, en van de hoogmoed taal te willen 'maken' en de waarheid naar z'n hand te zetten. Over dit laatste liet Hermans zich onlangs expliciet uit, in zijn vernietigende bespreking van de Woordkunst van Tachtig. 'Helaas is de dwaling dat de Nederlandse taal voortdurend opnieuw geschapen moet worden en dat daarin de kern van hoge literatuur is gelegen, volstrekt niet uitgeroeid.'[5]

Evenmin uitgeroeid is de dwaling dat literatuur fictie is, onwerkelijk, minder waar dan wat wij in de materiële wereld gewaarworden. Mede door de wetenschappelijke kennis van zaken, beheersing van vaktermen in allerlei branches, komt Hermans' literaire werkelijkheid meermalen zelfs harder aan dan de materiële. Van schrik zeggen we dan: Het is niet waar! Leugens! Fictie! Maar het is al te laat. Dwalen blijft het. Hermans gaat zijn eigen weg. Dat is stijl.

Voor de verwijzingen en citaten in dit opstel zijn de volgende uitgaven geraadpleegd. (in alfabetische volgorde van de titels)

Drie melodrama's. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1957)
De donkere kamer van Damocles. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1958)
Schrijver Dezes. *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*. Een vervolg op De God Denkbaar Denkbaar De God. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1973)
Fotobiografie. (Thomas Rap. Amsterdam, 1969)
Geyerstein's dynamiek. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1982)
De God Denkbaar Denkbaar de God. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1956)

Herinneringen van een engelbewaarder. De wolk van niet weten. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1971)
Homme's hoest. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1980)
Ik heb altijd gelijk. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1951)
Moedwil en misverstand. Novellen. (J.M. Meuenhoff. Amsterdam, 1948)
Nooit meer slapen. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1966)
Onder professoren. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1975)
De tranen der acacia's. (G.A. van Oorschot. Amsterdam, 1953. Derde druk. (Eerste druk 1949))
Een wonderkind of een total loss. (De Bezige Bij. Amsterdam, 1967)

Eindnoten:

1 *Op de Apollolaan... bedolven onder meisjes* bevat niets dan letterlijke citaten uit *De tranen der acacia's*. (p. 207, 208, 209). Met opzet heb ik ze niet tussen aanhalingstekens gezet, om wat mijn lezers dan overkomt zo veel mogelijk te laten overeenstemmen met wat mij destijds gebeurden.
2 De oorspronkelijke versie van het spreekwoord luidt: *Le style est de l'homme même*. en is afkomstig van George Louis Leclerc Comte de Buffon (1707-1788). Hij deed deze uitspraak tijdens zijn rede ter gelegenheid van zijn toetreding tot de Académie Française in 1753, *Discours sur le style*. Hij betoogde daarmee niet dat karakter, temperament en persoonlijkheid van de schrijver overal in zijn stijl worden teruggevonden (een tot op heden voortwoekerende misvatting in de interpretatie van het spreekwoord), maar wel dat de stijl het onvervreemdbaar eigendom van de schrijver is en dat hij *daardoor* bij het nageslacht zal kunnen voortleven. Ofschoon Buffons Discours de stijl van wetenschappelijke geschriften betreft (hij was plant- en dierkundige), deel ik zijn visie over de stijl ook, nee juist als het gaat om literatuur. Zijn *Discours sur le style* werd uitgegeven in Parijs, 1753.
3 Om te beginnen de verwachting dat ook de stijl van Hermans' essays en andere verhandelingen aan de orde komt. Maar nee. Met een opstel over de stijl in zijn literaire proza heb ik de handen vol, èn het toegestane aantal bladzijden.
4 Hans van Straten in Het Vrije Volk, 12-11-1958. Gelijksoortige ontsnappingsreacties vertonen Pierre H. Dubois (Het Vaderland, 3-1-1959) en Ben Stroman (Algemeen Handelsblad, 21-2-1959). De meest extreme vertegenwoordiger van deze vluchtpoging is D. Betlem, met zijn overigens uitstekende artikel ‘De geboorte van een dubbelganger’. (Merlyn 4/4 (1966), p. 276-290).
5 Willem Frederik Hermans, ‘De woordkunst van de Tachtigers’. Cultureel Supplement-NRC-Handelsblad, 18-1-1985.